

O Destino da Arte na Era do Terror [The Fate of Art in the Age of Terror]

Borys Grois*

DOI: 10.20399/P1982-999X.2015v1n2pp164-174

A relação entre a arte e o poder, entre a arte e a guerra, ou entre a arte e o terror, sempre foi, no mínimo, ambivalente. É verdade, a arte precisa de paz e tranquilidade para o seu desenvolvimento. E, no entanto, uma vez ou outra ela usou esta tranquilidade para entoar os louvores de heróis de guerra e seus atos heroicos. A representação da glória e o sofrimento da guerra foi, por muito tempo, o tema preferido da arte. Mas o artista da Era Clássica foi apenas um narrador ou um ilustrador dos eventos da guerra – nos velhos tempos o artista nunca esteve em competição com o guerreiro. A divisão de tarefas entre a guerra e a arte era bastante clara. O guerreiro fazia a luta real e o artista representava esta luta, narrando-a ou descrevendo-a. Isso significa o seguinte: o guerreiro e o artista foram mutuamente dependentes. O artista precisava do guerreiro para ter um tema para a sua obra de arte. Mas o guerreiro precisava ainda mais do artista. Afinal, o artista era capaz de encontrar outro tema mais tranquilo para o seu trabalho. Mas apenas um artista seria capaz de conferir fama ao guerreiro e assegurar esta fama para as gerações que estavam por vir. Em certo sentido, a ação heroica de guerra era fútil e irrelevante sem um artista que tivesse o poder de testemunhar essa ação heroica e registrar isso na memória da humanidade. Porém, no nosso tempo, esta situação mudou drasticamente: o guerreiro contemporâneo não precisa mais de um artista para obter fama e registrar sua ação na memória universal. Para este propósito, o guerreiro contemporâneo tem toda a mídia contemporânea à sua disposição imediata. Cada ato de terror, cada ato de guerra, é imediatamente registrado, representado, descrito, retratado, narrado e interpretado pela mídia. A máquina de cobertura da mídia trabalha quase automaticamente. Ela não precisa de qualquer intervenção artística individual, tampouco de qualquer decisão artística individual, para que seja posta em

164

* Artigo original disponível em: GROYS, Boris. The Fate of Art in the Age of Terror. In: LATOUR, Bruno; WEIBAL, Peter. Making Things public: Atmospheres of Democracy. Londres: Karlsruhe/cambridge, 2005. p. 970-977. Agradecemos a Boris Groys pela gentileza por liberar o artigo para tradução. Boris Groys é crítico de arte, teórico da mídia e filósofo. É professor da New York University e pesquisador da Karlsruhe University of Arts and Design, na Alemanha. Tradução de Giovane Martins Vaz dos Santos PUCRS/ Centro de Estudos em Filosofia Americana (CEFA).

movimento. No momento em que um botão que aciona uma bomba para explodir um guerreiro ou um terrorista contemporâneo é apertado, é empurrado um botão que inicia a máquina da mídia.

De fato, os meios de comunicação de massa contemporânea emergiram, de longe, como a maior e mais poderosa máquina de produção de imagens – com efeito, muito mais ampla e eficaz do que o nosso sistema de arte contemporânea. Somos constantemente alimentados com imagens de guerra, terror e catástrofes de todos os tipos, em um nível de produção e distribuição de imagens com que o artista, com suas habilidades de artesão, não pode competir. E nesse meio tempo, a política também tem se deslocado para o domínio das imagens produzidas pela mídia. Hoje em dia, cada político importante, estrela do rock, apresentador de TV ou herói do esporte gera milhares de imagens através de suas aparições públicas – muito mais do que um artista vivo. Um famoso general ou terrorista produz ainda mais imagens. Assim, parece que o artista – o último artesão da modernidade contemporânea – fica sem chances de rivalizar com a supremacia destas máquinas geradoras de imagens conduzidas comercialmente. Além disso, os terroristas e os guerreiros passaram a agir, nos dias de hoje, como artistas.

A videoarte se tornou, em especial, o meio de escolha dos guerreiros contemporâneos. Bin Laden está se comunicando com o mundo exterior principalmente por meio dessa forma: todos nós o conhecemos, em primeiro lugar, como um videoartista. O mesmo pode ser dito sobre vídeos que representam decapitações, confissões dos terroristas, etc. Em todos estes casos, temos que lidar com eventos criados artisticamente e conscientemente, que possuem sua própria estética facilmente reconhecível.

Temos, aqui, as pessoas que não esperam por um artista para representar os seus atos de guerra e de terror: ao contrário, o ato da própria guerra corresponde, aqui, com a sua documentação, com a sua representação. A função da arte como um meio de representação e o papel do artista como um mediador entre a realidade e a memória, são, aqui, completamente eliminados. O mesmo pode ser dito dos famosos vídeos e fotografias da prisão de Abu-Ghraib, em Bagdad. Estes vídeos e fotografias demonstram uma misteriosa similaridade estética com a arte alternativa e subversiva americana e europeia, e os filmes dos anos 60 e 70. A similaridade iconográfica e estilística é, de fato, surpreendente. (Acionismo Vienense, Pasolini etc.). Em ambos os casos, o objetivo é revelar um corpo nu, vulnerável e desejante, que é habitualmente

coberto pelo sistema de convenções sociais. Mas, é claro, a estratégia da arte subversiva dos anos 60 e 70 tem por objetivo minar o conjunto tradicional de crenças e convenções que dominam a cultura própria do artista. Na produção de arte de Abu-Ghraib, podemos dizer com segurança que esse objetivo foi completamente deturpado. A mesma estética subversiva foi usada para minar e atacar um diferente, outra cultura em um ato de violência, em um ato de humilhação do Outro (em vez do autoquestionamento, incluindo a auto-humilhação) – deixando os valores conservadores da própria cultura completamente incontestados. Mas em qualquer caso, vale a pena mencionar que em ambos os lados da guerra contra o terror, a produção e a distribuição da imagem é efetuada sem qualquer intervenção de um artista.

Deixo de lado, agora, todas as considerações éticas e políticas, e todas as avaliações desta produção de imagens, pois acredito que essas considerações são mais ou menos óbvias. No momento, é importante para eu afirmar que estamos falando, aqui, sobre as imagens que se tornaram os ícones da imaginação coletiva contemporânea. Os vídeos terroristas e os vídeos da prisão de Abu-Ghraib estão impregnados na nossa consciência, ou mesmo na nossa subconsciência, muito mais profundamente do que qualquer trabalho de qualquer artista contemporâneo. Esta eliminação do artista da prática da produção de imagens é dolorosa, especialmente, para o sistema da arte, já que pelo menos desde o início da Modernidade o artista quer ser radical, ousado, quebrador de tabus, indo além de todas as fronteiras e limitações. O discurso da arte de vanguarda faz uso de vários conceitos da esfera militar, incluindo a própria noção de arte de vanguarda. Fala-se da explosão de normas, destruição de tradições, violação de tabus, prática de certas estratégias artísticas, ataque às instituições existentes, etc. Disto, podemos ver que não apenas a arte moderna segue essa linha, ilustrando, louvando ou criticando a guerra, como o fez anteriormente, mas também empreendendo a própria guerra. Os artistas da arte de vanguarda clássica viram-se como agentes da negação, destruição, erradicação de todas as formas tradicionais de arte. Em conformidade com a famosa máxima “negação é criação”, que foi inspirada pela dialética hegeliana e propagada por autores tais como Bakunin ou Nietzsche, sob o título de “niilismo ativo”, os artistas de vanguarda sentiam-se com o poder de criar novos ícones por meio da destruição dos ícones antigos. Uma obra de arte moderna é avaliada por quão radical ela era, por até onde o artista foi no sentido de destruir a tradição artística. Embora, nesse ínterim, a modernidade tenha sido frequentemente declarada *passé*, para o critério de radicalidade de hoje ela não tem perdido nada de sua relevância para a nossa avaliação

da arte. A pior coisa que pode ser dita por um artista continua sendo que a sua arte é “inofensiva”.

Isto significa que a Arte Moderna tem mais do que uma relação ambivalente com a violência e o terrorismo. A reação negativa de um artista ao poder repressivo organizado pelo estado é algo quase desnecessário de se dizer. Os artistas que estão comprometidos com a tradição da modernidade se sentirão inequivocamente compelidos, por esta tradição, a defender a soberania individual contra a opressão do Estado. Há uma longa história da profunda cumplicidade interior entre a arte moderna, a arte revolucionária e a violência individual. Em ambos os casos, a negação radical é equacionada com a criatividade autêntica, seja na área da arte ou da política. Uma vez ou outra, esta cumplicidade resultou em uma forma de rivalidade. A arte e a política são conectadas em pelo menos um aspecto fundamental: ambas são áreas em que a luta pelo reconhecimento está sendo travada. Tal como definido por Alexander Kojève em seu comentário sobre Hegel, esta luta por reconhecimento supera a luta usual pela distribuição de bens materiais, que na modernidade, é geralmente regulada pelas forças do mercado. O que está em jogo aqui não é simplesmente que certo desejo seja satisfeito, mas que esse desejo seja reconhecido como socialmente legítimo. Considerando que a política é uma arena na qual vários grupos de interesses têm, tanto no passado quanto no presente, lutas por reconhecimento, os artistas da velha-guarda clássica já defenderam o reconhecimento de todas as formas individuais e procedimentos artísticos que anteriormente não eram considerados legítimos. Em outras palavras, a velha guarda clássica vem lutando para conseguir o reconhecimento de todos os signos visuais, formas e mídias, como os objetos legítimos do desejo artístico e, por conseguinte, também da representação na arte. Ambas as formas de luta estão intrinsecamente atadas entre si, e ambas têm como objetivo uma situação em que todas as pessoas, com os seus interesses variados, como, a propósito, também todas as formas e procedimentos artísticos, terão sua igualdade de direitos concedida. Ambas as formas de luta são pensadas, na Modernidade, como sendo intrinsecamente violentas.

Ao longo destas linhas, Don DeLillo escreve, em seu romance *Mao II*, que os terroristas e os escritores estão engajados em um jogo de soma zero: negando radicalmente aquilo que existe, desejando igualmente criar uma narrativa que seria capaz de capturar a imaginação da sociedade – alterando, assim, a sociedade. Neste sentido, os escritores e os terroristas são rivais – e, como observa DeLillo, hoje em dia o escritor tem as suas mãos abatidas, pois a mídia atual usa das ações terroristas para criar

narrativas poderosas, com que nenhum escritor pode lutar. Mas, é claro, este tipo de rivalidade é ainda mais evidente no caso do artista, como também o é no caso do escritor. O artista contemporâneo usa, a saber, os mesmos meios que o terrorista: a fotografia, o vídeo e o filme. Ao mesmo tempo, é claro que o artista não pode ir mais longe do que o terrorista, o artista não pode competir com o terrorista no campo do gesto radical. No seu *Surrealist Manifesto*, André Breton proclamou famosamente o ato terrorista de atirar contra a multidão pacífica como o surrealismo autêntico, o gesto artístico. Hoje, esse gesto parece ter sido deixado para trás pelos desenvolvimentos recentes. Em termos de troca simbólica, operando pela via do *potlatch*¹, como foi descrito por Marcel Mauss ou por Georges Bataille, isso significa que na rivalidade e na radicalidade da destruição e da autodestruição, a arte está, obviamente, no lado perdedor.

No entanto, me parece que esta via muito popular de comparação da arte com o terrorismo, ou da arte com a guerra, é fundamentalmente falha. Tentarei mostrar, agora, onde eu vejo, aqui, uma falácia. A arte da velha guarda e a arte da Modernidade foram iconoclastas. Não há dúvida sobre isso. Mas poderíamos dizer que o terrorismo é iconoclasta? Não, o terrorismo é bastante iconófilo. A produção de imagens do terrorista ou do guerreiro tem por objetivo produzir imagens fortes – as imagens que nós tenderíamos a aceitar como sendo “reais”, como sendo “verdadeiras”, como sendo os “ícones” do oculto, a realidade política que é para nós a realidade política global do nosso tempo. Eu poderia dizer: estas imagens são os ícones da teologia política contemporânea, que domina a nossa imaginação coletiva. Estas imagens desenham o seu poder e a sua capacidade de persuasão de uma forma muito eficaz de chantagem moral. Depois de tantas décadas de críticas modernas e pós-modernas da imagem, do mimetismo e da representação, nos sentiríamos um tanto envergonhados em dizer que as imagens de terror ou de tortura não são verdadeiras, não são reais. Não podemos dizer que estas imagens não são verdadeiras, porque sabemos que estas imagens são pagas por uma perda real de vida – uma perda de vida que é documentada por estas imagens. Magritte pode dizer facilmente que uma maçã pintada não é uma maçã real, ou que um cachimbo pintado não é um cachimbo real. Mas como podemos dizer que uma decapitação filmada não é uma decapitação real? Ou que a filmagem de um ritual de humilhação na prisão de Abu-Ghraib não é um ritual real? Depois de tantas décadas de

¹ Cerimônia praticada por tribos indígenas da América do Norte. Consiste em uma homenagem em que o homenageado renuncia a todos os seus bens materiais, cedendo-os à tribo. (N. do T.)

crítica da representação dirigida contra a crença ingênua na verdade fotográfica e cinematográfica, agora estamos prontos para aceitar certas imagens fotografadas e filmadas como verdades inquestionáveis, novamente.

Isso significa o seguinte: o terrorista e o guerreiro são radicais – mas eles não são radicais no mesmo sentido que o artista é radical. O artista não pratica a iconoclastia. Em vez disso, ele quer reforçar a crença na imagem, reforçar a sedução iconófila, o desejo iconófilo. Ele toma as medidas radicais e excepcionais para acabar com a história da iconoclastia, para acabar com a crítica da representação. Somos confrontados, aqui, com uma estratégia que é, historicamente, bastante nova. De fato, o guerreiro tradicional estava interessado nas imagens que seriam capazes de glorificá-lo, apresentando-o

de um modo favorável, positivo e atraente. E nós, é claro, temos acumulado uma longa tradição de críticas e desconstrução de tais estratégias de idealização pictórica. Mas a estratégia pictórica do guerreiro contemporâneo é uma estratégia de choque e pavor. É uma estratégia pictórica de intimidação. E só é possível, é claro, após uma longa história de arte moderna produzindo imagens de angústia, crueldade e desfiguração. A crítica tradicional da representação foi impulsionada por uma suspeita de que deve haver algo feio e assustador escondido por trás da superfície da imagem convencional idealizada. Porém, o guerreiro contemporâneo mostra-nos precisamente isso – esta feiura escondida, a imagem da nossa própria suspeita, da nossa própria angústia. E precisamente por causa disso, sentimo-nos imediatamente compelidos a reconhecer estas imagens como sendo verdadeiras. Vemos as coisas que são tão más quanto esperávamos que fossem – ou talvez ainda piores. Nossas piores suspeitas são confirmadas. A realidade escondida por trás da imagem é mostrada para nós tão feia quanto esperávamos que fosse. Então nós temos a sensação de que a nossa jornada crítica chegou ao seu fim, que a nossa tarefa crítica está completa, que a nossa missão como intelectuais críticos está realizada. Agora, a verdade da política se revela – e podemos contemplar os novos ícones da teologia política contemporânea sem a necessidade de irmos mais longe. Devido a estes ícones serem suficientemente terríveis por si só. Então, isso é o suficiente para comentar sobre estes ícones – não faz mais sentido algum criticá-los. Isso explica a fascinação macabra, que encontra sua expressão em muitas publicações recentes, dedicadas às imagens da guerra contra o terror emergente em ambos os lados da frente invisível.

Por isto, não acredito que o terrorista seja um rival bem sucedido do artista moderno – por ser ainda mais radical do que o artista. Prefiro pensar que os guerreiros

terroristas ou antiterroristas, com as suas máquinas de produção de imagens incorporadas, são os inimigos do artista moderno, pois tentam criar imagens que pretendem ser verdadeiras e reais – para além de qualquer crítica da representação. As imagens do terror e da guerra foram, de fato, proclamadas por muitos autores contemporâneos como os sinais do “retorno do real” – como provas visuais do fim da crítica da imagem como era praticada no último século. Porém, penso que é muito cedo para levantar essa crítica. É claro, as imagens sobre o que estou falando têm alguma verdade empírica, elementar: elas documentam certos eventos e o seu valor documental pode ser analisado, investigado, confirmado ou rejeitado. Existem alguns meios técnicos para estabelecer se uma imagem é empiricamente verdadeira ou se é simulada, ou modificada, ou falsificada. No entanto, temos que diferenciar entre esta verdade empírica e o uso empírico de uma imagem, como, digamos, uma evidência judicial e o seu valor simbólico dentro da mídia econômica da troca simbólica.

As imagens de terrorismo e contraterrorismo que circulam permanentemente nas redes da mídia contemporânea e que se tornaram quase inescapáveis para um expectador de TV contemporâneo, não são exibidas, primariamente, no contexto de uma investigação criminal, empírica. Elas têm a função de mostrar algo mais deste ou aquele incidente empírico, concreto. Elas produzem as imagens universalmente válidas do sublime político. A noção de “sublime” é associada por nós, em primeiro lugar, com a análise de Kant, que usou como exemplos de Sublime as imagens das montanhas suíças e das tempestades marítimas. Ou com o ensaio de Jean-François Lyotard sobre a relação entre a Velha Guarda e o Sublime. Porém, na realidade, a noção de Sublime tem a sua origem no tratado de Edmund Burke, sobre as noções de Belo e Sublime – e aqui Burke usa como um exemplo do Sublime a exposição pública de decapitações e torturas, que foram comuns nos séculos anteriores ao Iluminismo. Mas também não deveríamos esquecer de que o reinado do próprio Iluminismo foi introduzido pela exposição pública das decapitações em massa pela guilhotina, no centro da cidade revolucionária de Paris. Em sua *Fenomenologia do Espírito*, Hegel escreve sobre esta exposição, que criou a verdadeira igualdade entre os homens, pois é perfeitamente claro que ninguém mais pode alegar que a sua morte tem um significado maior. Durante os séculos XIX e XX, a despolitização massiva do Sublime tomou lugar. Agora estamos experimentando o retorno não do Real, mas do sublime político – na forma da repolitização do Sublime. A política contemporânea não se representa mais como bela – como até mesmo os Estados totalitários do século XX ainda faziam. Em vez disso, a política contemporânea

se representa, novamente, como sublime – o que é feio, rechaçante, insuportável, aterrorizante. E mais: todas as forças políticas do mundo contemporâneo estão envolvidas no mesmo aumento de produção do sublime político – por meio da competição pela imagem mais forte e aterrorizante. É como se a Alemanha nazista fizesse publicidade de si mesma usando as imagens de Auschwitz, e a União Soviética stalinista o fizesse usando as imagens de Gulag. Tal estratégia é nova. Mas não tão nova como parece ser.

O ponto que Burke originalmente tentou estabelecer é, precisamente, o seguinte: mesmo uma imagem sublime e aterrorizante de violência ainda é, simplesmente, uma imagem. Uma imagem de terror também é produzida e encenada – podendo ser analisada esteticamente e criticada nos termos da crítica da representação. Este tipo de crítica não indica nenhuma falta de senso moral. O senso moral está no lugar onde ele se relaciona com o evento individual e empírico, que é documentado por uma determinada imagem. Mas no momento em que uma imagem começa a circular nos meios sociais e adquirir o valor simbólico de ser uma representação do sublime político, ela pode ser submetida à crítica da arte como qualquer outra imagem. Esta crítica da arte pode ser uma crítica teórica. Mas ela também pode ser uma crítica pelos meios da própria arte – o que se tornou uma tradição no contexto da arte moderna. Parece-me que este tipo de crítica já está ocorrendo no contexto artístico, mas não gostaria de citar nomes no momento, pois isto poderia me afastar do objetivo imediato da minha apresentação, que consiste no diagnóstico do regime contemporâneo da produção e distribuição de imagens, e como isso tem ocorrido na mídia contemporânea. Eu gostaria apenas de salientar que o objetivo da crítica contemporânea da representação deveria ser duplo. Antes de tudo, esta crítica deveria ser diretamente contra todos os tipos de censura e supressão das imagens que poderiam nos prevenir de sermos confrontados com a realidade da guerra e do terror. E este tipo de censura, é claro, ainda existe. Há algumas semanas atrás, a ABC se recusou a transmitir o filme *Saving Private Ryan*, de Steven Spielberg, devido às cenas de “violência gráfica” do filme. Este tipo de censura, legitimada pela defesa dos “valores morais” e dos “direitos da família”, pode ser, é claro, aplicada à cobertura das guerras que ocorrem atualmente – higienizando as suas representações na mídia. Essa também foi a reação imediata de alguns jornalistas americanos (Frank Rich do NY Times). Porém, ao mesmo tempo, precisamos da análise crítica do uso destas imagens de violência, como os novos ícones da política sublime e da competição simbólica, e do *potlatch* na produção de tais ícones.

E me parece que o contexto da arte é especialmente apropriado para este segundo tipo de crítica. O mundo da arte parece ser muito pequeno, fechado e até irrelevante, se comparado com o poder das mídias de mercado contemporâneas. Mas, na realidade, a diversidade de imagens circulando na mídia é altamente limitada, em comparação com a diversidade da arte contemporânea. De fato, a fim de serem efetivamente propagadas e exploradas na mídia de massa comercial, as imagens precisam ser facilmente reconhecíveis para o amplo público-alvo. Isto torna a mídia de massa extremamente tautológica. A variedade de imagens circulando na mídia de massa é, portanto, imensamente mais limitada do que a variedade de imagens preservadas em museus de Arte Moderna, ou produzidas pela arte contemporânea. Mesmo as terríveis imagens do sublime político são apenas imagens entre muitas outras imagens – e não menos, mas também não mais. Na verdade, a velha guarda clássica já abriu o campo infinito de todas as formas pictóricas possíveis, todas alinhadas lado a lado com direitos iguais. Um após o outro, a assim chamada arte primitiva, as formas abstratas e os objetos simples da vida cotidiana foram todos adquirindo o tipo de reconhecimento que outrora foi usado apenas para reconhecer as obras-primas artísticas historicamente privilegiadas. Esta prática de equalização da arte tem se tornado progressivamente mais pronunciada, no curso do século XX, no mesmo grau em que as imagens da cultura de massa, *kitsch*² e entretenimento têm *status* iguais, atribuídos dentro do contexto da arte elevada.

Agora, esta política de direitos estéticos iguais, esta luta pela igualdade estética entre todas as formas visuais e mídias que a arte moderna lutou para estabelecer era – e ainda é até hoje – frequentemente criticada como uma expressão do cinismo e, paradoxalmente, de elitismo. Esta crítica foi direcionada contra a arte moderna da esquerda e da direita – de modo que a arte moderna foi criticada por uma falta de amor genuíno à beleza eterna e, ao mesmo tempo, por uma falta de engajamento político genuíno. Mas, de fato, a política de direitos iguais no nível da estética é uma condição prévia necessária de qualquer engajamento político. De fato, a política emancipatória contemporânea é uma política de inclusão – diretamente contra as exclusões das minorias políticas, éticas ou econômicas. Porém, esta luta pela inclusão é possível apenas se as formas e os signos visuais, em que são manifestos os desejos das minorias excluídas, não sejam rejeitados e suprimidos desde o início, por qualquer tipo de

² Termo empregado no estudo da estética, é utilizado para designar objetos considerados de “má qualidade”, imitações das verdadeiras obras de arte, destinadas ao consumo de massa. (N. do T.)

censura estética operando em nome de valores estéticos superiores. Apenas sob o pressuposto da igualdade de todas as formas e mídias visuais no nível estético, é possível resistir à desigualdade factual entre as imagens – como impostas de fora, e refletindo em desigualdades culturais, sociais, políticas ou econômicas. Porém, ao mesmo tempo, a política de igualdade estética também deve prevenir que certas imagens levanten a reivindicação da representação exclusiva do sublime político. Desde Duchamp, a arte moderna pratica uma elevação das “meras coisas” ao *status* de obra de arte. Este movimento ascendente criou uma ilusão de que ser uma obra de arte é maior e melhor do que ser simplesmente real, ser uma mera coisa. Mas, ao mesmo tempo, a arte moderna atravessou um longo período de autocrítica, em nome da realidade. O nome “arte” pode ser usado, neste contexto, como uma acusação ou como uma denegação. Dizer que algo é “mera arte” é mesmo um insulto maior do que dizer que é algo um “mero objeto”. O poder de equalização da arte moderna e contemporânea funciona nas duas vias – ao mesmo tempo, valorizar e desvalorizar. Isto significa o seguinte: dizer que, no nível simbólico, as imagens produzidas pela guerra e pelo terror são apenas arte, não significa elevá-las ou santificá-las, mas sim criticá-las.

Como já salientou Kojève, no momento em que as lutas individuais, na lógica global da igualdade subjacente, começam a aparecer, cria-se a impressão de que essas lutas têm, até certo ponto, sua verdadeira seriedade e explosividade. Foi por isto que, mesmo antes da Segunda Guerra Mundial, Kojève foi capaz de falar do fim da história – no sentido da história política das lutas por reconhecimento. Desde então, o discurso sobre o fim da história fez a sua marca, particularmente, na cena da arte. As pessoas estão constantemente se referindo ao fim da história da arte, com que querem dizer que nestes dias, todas as formas e objetos já são “em princípio” considerados obras de arte. Sob esta premissa, a luta pela igualdade e reconhecimento na arte atingiu o seu fim lógico – e se tornou, portanto, supérflua e desatualizada. Pois se, como é argumentado, todas as imagens já são reconhecidas como sendo de valor igual, isto privaria o artista das ferramentas estéticas com que ele pode quebrar tabus, provocar, chocar ou estender as fronteiras existentes da arte – como foi possível durante toda a história da arte moderna. Em vez disso, no momento em que a história chegar a um fim, cada artista será suspeito de produzir apenas uma imagem arbitrária a mais, entre muitas. Se esse realmente fosse o caso, o regime de direitos iguais para todas as imagens teria de ser considerado não apenas como o *telos* da lógica, seguido pela história da arte na modernidade, mas também como sua negação terminal. Consequentemente,

testemunhamos, agora, repetidas ondas de nostalgia, de uma época em que as obras-primas ainda eram reverenciadas como preciosas e singulares.

A fascinação com as imagens do sublime político, que podemos assistir agora em quase todos os lugares, pode ser interpretada como um caso específico desta nostalgia por uma obra-prima, por uma imagem verdadeira, real. A mídia – e não o museu, nem o sistema de arte – parece ser agora o lugar onde a saudade de tal imagem esmagadora e imediatamente persuasiva é esperada para ser satisfeita. Temos, aqui, certa forma de *reality show* que tem a pretensão de ser uma representação da própria realidade política – nas suas formas mais radicais. Mas esta pretensão só pode ser sustentada pelo fato de que não somos hábeis para praticar a crítica da representação, no contexto da mídia contemporânea. A razão para isto é bastante simples: a mídia nos mostra apenas a imagem do que acontece agora. Em contraste com a mídia de massa, as instituições de arte são lugares de comparação histórica entre passado e presente, entre a promessa original e a realização contemporânea dessa promessa e, assim, elas possuem os meios e as possibilidades para serem locais de discurso crítico. Porque cada um desses discursos precisa de uma comparação, de um quadro e de uma técnica de comparação. Dado o nosso clima cultural atual, as instituições de arte são praticamente os únicos lugares onde nós podemos, realmente, recuar do nosso presente e compará-lo com outras eras históricas. Nestes termos, o contexto artístico é quase insubstituível, pois ele é, particularmente, bem situado para analisar criticamente e desafiar as reivindicações do *zeitgeist* midiático. As instituições de arte são um lugar onde somos lembrados dos projetos igualitários do passado, do conjunto histórico da crítica da representação e da crítica do Sublime – de modo que possamos medir o nosso próprio tempo contra este fundo histórico.